

## Wendelin Schmidt-Dengler

# ÖSTERREICH VOR 60 JAHREN: DER KRIEG UND DIE FOLGEN

---

In diesem Beitrag möchte ich anhand einschlägiger Beispiele zu zeigen versuchen, dass die österreichische Literatur nach 1945 bis in unsere jüngste Gegenwart als eine Literatur zu begreifen ist, die an der Kompensation von Defiziten arbeitet. Immer wieder galt es, die Kluft, die durch den ersten Weltkrieg entstanden war, zu überbrücken. Aus dem Gefühl des Verlustes heraus ein Nationalgefühl und darüber hinaus eine Nationalliteratur zu entwickeln, ist nur mit der Hilfe von Konstruktionen und Selbsttäuschungen möglich gewesen, durch die mehr oder weniger geschickte Herstellung von Illusionen, ja nicht zuletzt auch durch die Etablierung eines sehr spezifischen österreichischen Größenwahns, der darauf aus ist, alles was in Österreich geschieht, gleich ins Globale oder gar Kosmische zu übertragen. Diese Megalomanie verdankt sich dem ständig genährten Bewusstsein, einen Mangel verwalten zu müssen, sei es einen ökonomischen, kulturellen, ethischen oder politischen. Daher sind Konzepte der Therapie angesagt, die in dieser Literatur auf unterschiedliche Weise realisiert werden. Gerade in der Zeit nach 1945 haben wir diese Konzepte; sie sind nicht nur platte Täuschungsmanöver, sondern entsprechen einem Bedürfnis nach Glückskonzepten, die gewissermaßen zu einer erzählerischen Evidenz gelangen müssen. Die Literaturkritik und die Literaturwissenschaft hat sich allerdings immer mehr an jenen Stimmen orientiert, die gleichsam mahnend auf diese Defizite hinwiesen, und sie hat diesen Texten auch einen bevorzugten Platz in der Literaturwissenschaft angeboten.

Alle Autoren schreiben auf Grund der Beschädigungen, die sie durch den Krieg erfahren haben, wobei unmittelbar nach 1945 von diesem Krieg kaum die Rede ist, vielmehr wird er mit einem geradezu emphatischen Schweigen übergangen. Als wäre der Verweis auf die österreichische Identität schon genug, um einerseits moralische Integrität zu garantieren und andererseits auch um die Möglichkeit anzudeuten, die entstandenen Schäden bald im Zeichen eines neuen Österreichbewusstseins zu beheben.

„Es begann mit Ilse Aichinger“ (Hans Weigel) – dieser Satz scheint leitmotivisch alle Erörterungen über den Neubeginn in der Literatur nach 1945 in Österreich zu durchziehen, aber nicht mit dem Text, der Ilse Aichinger bekannt gemacht hat, nämlich mit dem *Aufruf zum Misstrauen*, sondern mit einem anderen, der in der *Furche* vom 11. Jänner 1946, also ziemlich genau vor 60 Jahren erschien [April, 2006. Anm.] und den man sehr wohl als einen *Aufruf zum Vertrauen* bezeichnen könnte. Weil dieser Text auch Fachleuten, wenn ich recht sehe, unbekannt ist, möchte ich ihm doch einige Aufmerksamkeit zuwenden, zumal er – gegen den sehr bald darauf in der Zeitschrift *Plan* veröffentlichten Text *Aufruf zum Misstrauen* gehalten – sehr schön die Schwierigkeit der Orientierung in diesem Jahr unmittelbar nach Kriegsende zur Evidenz zu bringen vermag. Es ist ein Hymnus auf die Befreiung von der Naziherrschaft und auf den Ort, der ein bedrohtes,

aber beinahe idyllisches Asyl gewährte, das Ursulinenkloster in der Wiener Innenstadt: „Wenn wir dann im Dämmern um den bunten Adventskranz saßen, alte Kirchenlieder sangen und gespannt die schwere Schneelast beobachteten, die von den tiefen Fenstern in den Klosterhof herabbing, wussten wir, dass wir zu Hause waren.“ Das Kloster habe auch den „Geächteten, die aus irgendeinem Grunde nicht würdig waren, eine deutsche Schule zu besuchen, in seinen tiefen weiten Gängen und in den wenigen kleinen Klassen, die ihm geblieben sind, geborgen und aufgefangen. Diejenigen, die noch würdig waren, zur Schule zu gehen, haben sich aus diesem Grunde oft gewünscht, unwürdig zu sein.“ Der Klosterturm wird zum Garanten der Sicherheit, ein geheimes Wissen, das die Kinder bewahren, und dann findet sich ein Satz, der auch später das poetische Prinzip der Autorin zu bestimmen scheint, nämlich die Einsicht, „dass die verschwiegsten Dinge die mächtigsten sind“. Der Text mündet in einem Lob Österreichs, das nun auch vorgebracht werden darf und nicht nur ein „leises Summen“ sein darf. Dieses patriotische Bekenntnis ist keineswegs atypisch für die Zeit unmittelbar nach Kriegsende. Ähnliches findet sich in einem Text des keineswegs linientreuen Kommunisten Ernst Fischer mit dem Titel *Die Entstehung des österreichischen Volkscharakters*, worin einem sich positiv von dem deutschen abhebenden österreichischen Nationalgefühl das Wort geredet wurde.

Einem kritischen Patriotismus war auch die von Otto Basil herausgegebene Zeitschrift *Plan* (1945–1948) verpflichtet, das wichtigste literarische Dokument der Nachkriegszeit, in dem nicht nur ein breites Spektrum literarischer Verfahrensweisen und philosophischer Anregungen geboten wurde, sondern auch der im Nationalsozialismus verschütteten literarischen Moderne Raum gegeben wurde. So konnte man Zugänge zu Kafka und Camus, zu Brecht und Sartre, zu Valéry und Tristan Tzara erhalten.

Aber auch der jungen Generation wurde im Juniheft 1946 Platz eingeräumt, und so findet sich dort neben einer Erzählung von Milo Dor und Gedichten von Paul Celan auch der kurze, nur eine Seite lange Text Ilse Aichingers, dessen Titel für ihre Generation zur Devise werden sollte: *Aufruf zum Misstrauen*. Dessen Tenor ist ein anderer als in dem Text aus der *Furche*. Die fundamentale Skepsis richtet sich weniger gegen die politischen Mächte, sondern gegen das Individuum selbst: „Werden wir misstrauisch gegen uns selbst, um vertrauenswürdiger zu sein!“ Man geht auf Distanz zu den Konventionen, zu den tradierten literarischen Praktiken, und das behagliche Erzählen ist unmöglich geworden: Es sei, heißt es an anderer Stelle bei Ilse Aichinger, ein „Reden unter dem Galgen“. So verständlich das Bedürfnis nach einer Rückkehr in einen geregelten Alltag war, so wenig ließ sich die junge Generation von einer fragwürdigen Restauration blenden, so ganz im Gegensatz zu der Lösung, die Alexander Lernet-Holenia 1945 ausgegeben hatte: Man müsse nur dort fortsetzen, wo „uns die Träume eines Irren unterbrochen haben“. Dass die Jüngeren von anderen Voraussetzungen ausgingen und andere Akzente setzten, wird im Werk Ilse Aichingers manifest, sowohl im Positiven wie im Negativen. Befinden sich im kurzen *Furche*-Text die „Kinder von Wien“ im Schutze des Glockenturms von St. Ursula, so zeigt sie deren gefährdetes Leben im Roman *Die größere Hoffnung* (1948): Die Parallelen in Bezug auf das Personal sind ebenso schlagend wie die Unterschiede in Bezug auf die Tendenz. Solche Ambivalenzen prägten diese Jahre, und es scheint mir höchst kennzeichnend, dass bei einer Autorin, die wie keine andere die 60 Jahre dieser Zweiten Republik begleiten konnte, beide Positionen, Vertrauen und Misstrauen, dem Individuum einander gleichsam in einem Zusammenfall der Gegensätze einander

begegnen. Natürlich stehen unserem heutigen Bewusstsein die Zeilen des *Aufrufs zum Misstrauen* mit ihrem jedes billige Einverständnis ablehnenden Tenor näher als das versöhnliche Wort des offenkundig nur um wenige Monate älteren Textes. Fast könnte man meinen, dass diese beiden Texte von zwei verschiedenen Autorinnen stammen müssten; doch geht der *Aufruf zum Misstrauen* von Wissen um den zugefügten Schaden aus; aber das Vertrauen, das der andere Text suggeriert, scheint hier schon schwer beschädigt; doch das Misstrauen setzt sich durch, mag es „*schwerste und unheilbarste Krankheit diese tastenden, verwundeten, von Wehen geschüttelten Welt*“ sein. Entscheidend in diesem *Aufruf* ist die Einsicht, dass wir aus der Geschichte nichts gelernt haben: „*Kaum haben wir gelernt, den Blick zu heben, haben wir auch schon gelernt, zu verachten und zu verneinen. Kaum haben wir stammelnd versucht, wieder ‚ich‘ zu sagen, haben wir auch schon verlernt, es zu betonen. Kaum haben wir gewagt, wieder ‚du‘ zu sagen, haben wir es schon missbraucht! Und wir beruhigen uns wieder. Aber wir sollten uns nicht beruhigen!*“

Damit wird eine Gegenstimme vernehmbar, ein Einspruch in die Idylle der Restauration, die den Versuch, einer Wiederherstellung, die Schäden der Vergangenheit und damit auch ihre Ursachen und ihre Verursacher entlasten sollte. Diese Gegenstimmen haben von Anfang an den Tenor des allzu bequemen österreichischen Selbstverständnisses begleitet, ob es sich um Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann, Hertha Kräftner, Ernst Jandl, Hans Lebert, Gerhard Fritsch oder Thomas Bernhard handelt.

Ich möchte nun auf der Folie dieser Texte von Ilse Aichinger und auf einige erzählende Texte in gebotener Kürze eingehen, um zu zeigen, wie jene Utopien einerseits dem Bedürfnis nach Restauration nach der Katastrophe entsprachen, wie sehr aber – mit einer kleinen Ausnahme – diese Versuche sich auch in ihrer Fragwürdigkeit überführen.

Nach den ersten Versuchen, im literarischen Geschehen Fuß zu fassen, kamen für die jüngeren Autoren schwere Zeiten; es gab kaum Chancen, mit dem Schreiben zu angemessenen Verdienstmöglichkeiten zu kommen, die Abwanderung von Wien setzte ein. Die Publikationsmöglichkeiten reduzierten sich; in Österreich wurde das Zeitalter der Zeitschriften prolongiert. Die Buchproduktion ließ lange auf sich warten. Zur Charakteristik der Situation möchte ich zwei Bücher besprechen, die adäquater Ausdruck des Lebensgefühls dieser Generation sind, der hier angesprochenen historischen Situation; ich meine damit Herbert Eisenreichs Roman *Auch in ihrer Sünde* (1953) und Fritz Habecks *Das Boot kommt nach Mitternacht* (1951); in diesen beiden Büchern wird exemplarisch vom Krieg gehandelt.

Herbert Eisenreich, Jahrgang 1925, verstorben 1986, gehört zu dieser Generation (wie Ernst Jandl), die den Krieg als Soldaten erleben konnten oder mussten. Eisenreichs Werk rekuriert immer wieder auf den Krieg, was ihn, bei aller Unterschiedlichkeit und auch Gegnerschaft mit Ernst Jandl verbindet.

Herbert Eisenreich gehört zu dieser Generation, die nach seiner Aussage auch den „kilometerlangen Bildungsrückstand“ zentimeterweise aufholen musste.

„Und im übrigen stürzten wir uns auf Horaz und Tacitus, auf die Trigonometrie und die Literaturgeschichte, um wenigstens einige Zentimeter unseres kilometerweiten Bildungs-rückstandes aufzuholen.“

*Abends und nachts dann diskutierten wir die ersten Zeugnisse eines freieren Geistes, so zufällig, wie sie uns gerade zugänglich wurden: Thornton Wilder, Hindemith, Musil, Picasso, Wotruba [...].“*

Eisenreich verstand seine Generation als eine „*illusionslose, nicht aber eine nihilistische [...]; eine skeptische, nicht aber eine ungläubige; eine autoritätsfeindliche, nicht aber eine anarchistische*“. Eisenreich ist der Meister der kleinen Form, der Kurz- und Kürzestgeschichten. Ich würde generell für die Epoche nach dem Krieg von einer schlechten Zeit für Romane sprechen; entweder waren die Romane schlecht, oder es entstanden keine Romane, wenn die Autoren erzählen wollten, keine Romane im herkömmlichen Sinne.

So ist Herbert Eisenreichs Roman *Auch in ihrer Sünde* kein Roman im engeren Sinne, auch wenn er dem Umfang nach als solcher angesprochen werden könnte. Schlechte Zeit für Romane, keine Chance, ein großes, enzyklopädisch wirkendes Ganzes zu geben, kein Platz für den souverän disponierenden Erzähler. Wir haben auf diese Problematisierung des Erzählens schon bei Ilse Aichinger hingewiesen.

Viktoria Baumann und ihr sechsjähriger Sohn Valentin sind die Hauptfiguren des Romans. Die Vermutung, dass Valentin nicht ihr eigenes Kind, sondern ihr unterschoben worden sei, treibt sie zum Selbstmordversuch, der durch einen makabren Zufall verhindert wird. Im zweiten Teil wird der Tod des erwachsenen Valentin in einem großen Krieg geschildert. Die meisten Hauptfiguren des ersten Teiles dieser unproportioniert, sonst aber höchst konventionell erzählten Handlung haben sich im zweiten ohne Abschied verflüchtigt. Die Fabel, die man sich mühsam aus verstreuten Andeutungen hervorholen muss, wird von Details überwuchert und ist, wie meist bei Eisenreich, von sekundärer Bedeutung. Am Ende des Romans wird der Bericht von Valentins Tod durch mehrere Augenzeugen wiedergegeben, Valentin rettet einem Jugendgefährten das Leben, einem Menschen, dem er in der Tat eher hätte böse sein sollen, beim Kampf um einen Brückenkopf passiert das Unheil. Er deckt den Rückzug der Seinen und wird durch eine Bombe oder eine MG-Salve tödlich getroffen. Dies Ereignis kann in den Erzählungen der Menschen nicht „aufbewahrt“, nicht aufgehoben werden. Der Kommentar:

*„So werden sie erzählen, aber die wenigsten werden sich wirklich erinnern. Denn die einen sind gestorben, und die anderen sind blöde geworden, und die dritten können sich nicht mehr erinnern, und die vierten wollen sich nicht mehr erinnern, und es wird viel geredet werden von anderen Dingen, in den Familien, in den Wirtshäusern, in den Parlamenten, allüberall, wo Leute zusammenkommen, wird geredet werden von anderen Dingen.“*

Rede und Erinnerung sind nicht in der Lage, das aufzubewahren, was geschah. Die Skepsis dieser misstrauischen Generation richtet sich gegen die gliedernde Kraft, die Voraussetzung jedes Erzählens ist, und diese Skepsis spiegelt sich in den Romanen. Der Verzicht auf Überschaubarkeit ist der Tribut, der diesem Zweifel gezollt wird. Kennzeichnend ist bei Eisenreich auch die Wahl des Lokals: ein Nirgendwo-Irgendwo. Der Einsatz dieser Erzählung ist symptomatisch für das Verhältnis dieser Autoren zur konkreten Orts- und Zeitangabe:

*„Auf diese Weise wird es still für die Stadt, für ihre Bewohner, für dich und für mich und für die Menschen, mit denen wir verbunden sind: in Kronstadt 1917 genau so wie in Madrid 1936, in Prag 1945 genau so wie morgen hier, wo wir heute leben, wie immer auch sie heißen mögen, die Städte und die Jahreszahlen, die unserm Gedächtnis entschwunden sind, denn was bedeutet es zu sagen: 'Das war dann und dort', was bedeutet ein Ort in dem Gefild unsrer Seele, was bedeutet ein Datum in der Chronik unserer Herzen, was denn sonst bedeutet es als unsere Unzulänglichkeit in den Angelegenheiten des Herzens und der Seele, da wir inmitten von Menschen leben, die voll von Gelebtem sind und deshalb voll von dem, was später so genannt sein wird wie das, was wir jetzt so nennen [...].“*

Verzicht also auf die Geschichte, auf das Aufzeichnen von Fakten: Nichts ist mit der Reportage, weil die Geschichte uns gleichgültig macht. Wir nehmen Abschied von der Geschichte, will dieser Text sagen.

Die Helden sind müde; aus der Geschichte will man keine Argumente mehr für die Gegenwart beziehen. Die Helden wissen zwar, was es zu tun gilt, aber sie tun es nicht. Ein Held in Eisenreichs Roman äußert sich: *„[...] heute [...] stirbt man anders, heute stirbt man ohne Publikum: ohne Glauben an die Geschichte; an die Zukunft der Geschichte.“* Ein Offizier der Sieger in einem Bürgerkrieg: *„Niemand hat sich damit einen Orden verdient, und niemand einen Platz im Geschichtsbuch. Nur den Trauerflor in meinem Gehirn –: den habe ich mir verdient, und den trage ich mein Leben lang.“* In der darauf folgenden Philippika Mays (so heißt der Offizier), die dieser seiner Gegenwart und seinem Heimatland hält, entlarvt er die Praxis der Sieger:

*„Ich habe diese Uniform getragen, ich habe sie getragen zu einer Zeit, da sie im vaterländischen Jargon als Ehrenkleid bezeichnet wurde, aber nun lege ich sie ab, [...] und mit ihr will ich jeden Anflug jener Ehre ablegen, von der ich gesprochen habe. Ich will meine Wege gehen, stumm und ohne Ambitionen, und ohne eine Meinung zu haben, welche die öffentliche ist.“*

Das bedeutet den Rückzug ins Privatleben. Als Ideal erscheint der solide Handwerker und einfache Arbeiter, der Vater Mays etwa, ein Schneider, der Anzüge machte, die man im Sarg noch mit derselben Würde tragen kann wie am Hochzeitstag.

*Das Boot kommt nach Mitternacht* von Fritz Habeck ist wohl kaum ein Buch, das sich in der Qualität mit dem Eisenreichs oder gar mit dem der Ilse Aichinger vergleichen lässt. Eine Geschichte über Offiziere, die in der Bretagne kämpfen. Auch bei ihm geht es nicht mehr um die Story, aber nicht aus Bedenken gegen die Möglichkeiten des Erzählens überhaupt oder weil er unter der Last der Ereignisse zusammenbricht: Dieser Gestus des Leids ist seinem Text fremd oder nur rhetorisches Beiwerk. Leben versus Erzählen, auf diese Kurzformel lässt sich die saloppe Attitüde bringen, mit der Habeck von seinen Offizieren berichtet, die alle das Leben in vollen Zügen genießen wollen. Da gibt es wilde Liebesaffären und Formulierungen wie: *„Leben war Leben und keine Legendenammlung“* oder: *„Eine nackte Frau in einem gelben Kimono war kein Altar. [...] Sie war doch eine Frau und nicht nur Fleisch in goldgelber Seide.“*

Die Schnoddrigkeit des Landser- und Offiziersjargons soll gerettet werden, um Leben drastisch zu simulieren. Ort ist die Bretagne, doch sind Requisiten und Szenerie substituierbar; es geht in keinem Fall um die kritische Darstellung einer historisch exakt

beschreibbaren Phase. Jene, die am Krieg die Schuld tragen, werden kaum transparent – es sind im Wesentlichen Privatgeschichten, die da erzählt werden. Welche Veränderung der Krieg bedeutet, wird dem Helden dieses Romans erst bewusst, als er merkt, dass seine ehemalige Freundin nun Frau eines Franzosen ist. Erst durch die Erneuerung dieser Liebesbeziehung wird ihm der Unterschied von 1937 und 1943 klar ... Auch dieser Held (Milstrey) ist müde:

*„Ich bin kein Held. Ich bin nur leidlich pflichtbewusst und angemessen stur. Wäre ich ein Held und wäre ich vollkommen pflichtbewusst, dann müsste ich jetzt nach Deutschland fahren und diesen Wahnsinnigen umbringen, der sich Führer nennt. [...] Ich habe keine Werte, weil ich keinen Grundwert habe, und weil sie alle lügen, die Grundwerte bieten. Wenn es einen gibt, dann wäre es wahrscheinlich der Frieden.“*

Es geht nicht um eine Diagnose, warum es zum Krieg gekommen ist: Die analytischen Aspekte bleiben ausgespart – so als ob es in der Literatur nie und nimmer um Gründe, sondern mehr um die emphatische Feststellung des Seins ginge. Es gibt auch in dieser Literatur keinen konkreten Vorschlag, wie Frieden herstellbar wäre, es sei denn ex negativo: durch Verzicht auf jegliche Form der politischen Praxis, der öffentlichen Tätigkeit. Habecks Hauptfigur Milstrey wünscht sich nichts anders in seiner Sozialutopie als ein „*hübsches, flottes Boot*“ ohne I., aber auch ohne III. Klasse: kurzum nur die II., den Mittelweg.

Der Politiker degeneriert in dieser Literatur zum bösen Menschen par excellence, in Habecks Roman ist es der Intrigant schlechthin, der beschließt, Politiker zu werden, doch haben die männlichen Hauptfiguren – und das gilt für Eisenreich wie für Habeck – das „harte“ männliche Geschäft des Krieges hinter sich. Sie waren Helden, und wenn auch sonst nichts: die Phantasie der Autoren nährt sich von jenen großen Abenteuern, deren Bankrott sie in den Texten gestalten. Der einzige Ausweg: Rückkehr ins Private, dessen solide Praxis sich unberührt, vorgeblich unberührt von den politischen Veränderungen zeigt. Die Welt wird heil durch das Desinteresse an den Interessen der Mächtigen.

Damit habe ich einen kurzen Ausblick auf zwei Romane der Generation jener unternommen, die nach dem Krieg hervortreten konnten. Allen diesen Romanen gemeinsam ist, dass die Objekte (wie bereits betont) von ihrem Symbolgehalt ihr Leben empfangen. Exemplarisch soll die Situation sein: Immer geht es darum, ein anderes Ufer zu erreichen. Stern, Brücke, Haus, Ufer, Boot, Strom: Diese Worte wollen ihre archaische Bildfunktion in einer von den modernen Kriegsmaschinen zerstörten Welt wiedererhalten. Von der Natur – und das scheint mir höchst kennzeichnend – ist kaum mehr die Rede. Das Gespräch über Bäume ist gründlich unterbrochen worden. Natur ist kein, sondern allenfalls Ort für ein trügerisches Idyll.

Diese evokationsmächtigen Vokabeln erinnern allesamt an die Expressionisten. Es bedarf, wie bereits betont, der konkreten Namen nicht mehr. Bei Eisenreich genügt die Bezeichnung „Stadt“, bei Aichinger ebenso. Ingeborg Bachmann hat einem (offenkundig nicht überlieferten) Roman den Titel *Stadt ohne Namen* gegeben, und aus einem

erhaltenen Kapitel dieses Buches geht hervor, dass die Welt, die in diesem Roman beschworen wird, durchaus der Welt der anderen Romane entsprochen haben dürfte. (Für Bachmann wurde ja das Motiv „Grenze“ zu einem Zentralmotiv ihres Werks, zu einer Bildkonstante.)

Es ist sinnvoll, die Kontraste aufzuzeigen, die sich bei Betrachtung der österreichischen Literatur ergeben. Heimito von Doderer hat diesen verschollenen Roman im Manuskript gelesen und ein gar nicht günstiges Urteil darüber gefällt. Er kennzeichnet den Stil dieser jungen Generation: *„Es hat sich bei den jungen Literaten seit dem Kriege schon so etwas wie ein ‚desperater Stil‘ herausgebildet; neue Kunstrichtung: Desperatismus.“*

Einerseits vermisste ich bei Doderer das Verständnis für diese desperate Haltung einer Generation, die sich um ihre Jugend betrogen sehen musste, andererseits ist die Befürchtung verständlich, dass durch diese Einstellung der Gegenwartsbezug gestört werden könnte. Doderers positivem und auf einlässlicher Reflexion basierendem Gegenwartsbezug konnte diese Vorstellung und diese Haltung nicht entsprechen: Er inkriminierte eben jenes vage und unbestimmte Gefühl, für das ja die „größere Hoffnung“ nichts anderes als den Tod bedeutete.

Es scheint mir sinnvoll, diese Romane gegen die Folie zu halten, die Doderers Werk anbot. 1951 war jener Roman erschienen, der mit dem Titel *Die Strudlhofstiege* schon anzeigt, dass es diesem Autor um die konkrete Wirklichkeit geht, um dieses so und nicht anders benennbare Diesseits. Dieser Roman hatte den Grundstein zu Doderers Erfolg gelegt und auch ganz andere Antworten gegeben als die genannten Autoren, Antworten, die offenkundig viel besser in das restaurations-freundliche Klima der frühen fünfziger Jahre passten.

In seiner Theorie behauptete Doderer hartnäckig die Erzählbarkeit alles dessen, was uns betrifft – so die nötige Distanz dazu hergestellt ist. In der *Strudlhofstiege* suchte er den Beweis dafür zu erbringen, dass das gestörte Verhältnis zur Vergangenheit (und implizit zu der Gegenwart, in der die Vergangenheit anwesend ist) überwunden werden kann: Literatur als verkappte Therapie. Die Vergangenheit erscheint disponibel, der Exodus aus der Geschichte, bei Aichinger, Eisenreich und der jüngeren Generation eine schmerzvolle Vertreibung ins Niemandsland, ist bei Doderer die problemlose Rückkehr in die Heimatstadt. (Dass sie realiter für ihn keineswegs so problemlos war, beschäftigt uns in einem anderen Zusammenhang.) Glücklosigkeit beklagen vor allem die Figuren in Eisenreichs Roman. Am Ende der *Strudlhofstiege* gab Doderer hingegen eine perfekte Anweisung, ein glückliches Leben zu führen. Sie lautet:

*„Glücklich ist nicht [...], wer vergißt, was nicht mehr zu ändern ist; so etwas kann überhaupt nur in einer Operette vorkommen. Eine derartige Auffassung würde nicht weniger wie ein Unterbleiben der Evidenz bedeuten, beziehungsweise als solches anzusehen sein. Glücklich ist vielmehr derjenige, dessen Bemessung seiner eigenen Ansprüche hinter einem diesfalls herabgelangten höheren Entscheid so weit zurückbleibt, daß dann naturgemäß ein erheblicher Übergenuß eintritt.“*

Das ist mit den Sozialutopien, die vorher zitiert worden sind, durchaus kompatibel; bei Doderer ist das jedoch real, was offenbar durch die Karikierung der Beamtensprache angezeigt werden soll.

Ich möchte Doderer nicht auf den Märchenerzähler reduzieren, der zu einer vor-schnellen Harmonisierung neigte, doch leistete er auch für die konkrete Gegenwart etwas, indem er seine Generation aus diesem „Niemandland zwischen Verrat und Verkündigung“ herausholte und in ein ideal replastiziertes Wien der jüngeren Vergangenheit versetzte. Den jungen Autoren schien der Gang in die Vergangenheit verwehrt; keiner wagte sich an den in der Zwischenkriegszeit so beliebten historischen Roman heran. Auch Doderer schrieb keine historischen Romane, aber er sorgte für den „Anschluss“ an die „Tiefe der Zeiten“, er fühlte sich in seiner Kompetenz als Romancier als der echte Chronist, der die Kontinuität wahrt, indem er kulturgeschichtlich exakt das aufzubewahren sucht, was er für den Alltag hält (es war allerdings der Alltag seiner Gesellschaftsschicht, der bürgerlichen). Er handelt damit getreu der von Odo Marquard gerne zitierten Devise: „Zukunft braucht Herkunft“.

Es gab auch damals schon anderes auf dem Buchmarkt. Im Jahre 1950 verkündete der Klappentext des Romans *Das geheime Brot* den präsumptiven Lesern folgende Frohbotschaft:

*„Während die meisten Werke der modernen Dichtung dem Leser die Ausweglosigkeit unserer heutigen Zeit vor Augen führen, läßt uns dieser Roman des jungen österreichischen Dichters die guten und aufbauenden Kräfte unserer Gegenwart erleben. Wenn auch der Ernst unserer heutigen Zeit erkannt und in Bildern von mitreißenden dichterischen Farben gestaltet ist, so wird die Fähigkeit des Autors, die hellen Augenblicke unseres Lebens zu sehen und wieder Mut, Vertrauen und Hoffnung zu geben, zum wertvollsten Eindruck dieser packenden Lektüre. [—] Mit der Verzweiflung eines jungen Menschen kurz nach Beendigung des zweiten Weltkrieges beginnt das Werk und schließt mit einer zukunftsfrohen Verlobung und dem glücklichen Aufbau eines gemeinsamen Heimes [...]. [D]ies alles ist so unmittelbar von der Atmosphäre unserer Gegenwart erfüllt und dabei so tief vom Glauben an das Gute und an ein Glück im Leben durchdrungen, daß dieses bewegende dichterische Bekenntnis jeden in seinen Bann zieht und wertvolle Stunden bereiten wird.“*

Auch in diesem Roman wird die Wiedereroberung der Dingwelt gepriesen: der volle Gabentisch zu Weihnachten wird herbeigezaubert, und ein heimeliges Glück versöhnt die Welten. Der Held findet zur Mutter seines – unehelichen – Kindes zurück, am 24. Dezember fallen die beiden einander in die Arme: „[Jakob Steiner] fühlte, wie eine große Glückseligkeit ihn überkam. [—] Er sah den alten verdorrten Rosenstrauch, der, halb vergraben im Schnee, neben der kahlen Kastanie stand und über und über bedeckt war mit leuchtenden Blüten.“ Auch wenn dieser Schluss für uns heute das Musterbeispiel für eine Kitschfibel abgeben mag, er mochte um 1950 seinen Platz in einer umfassenden Therapie haben: Die Heimkehr an den Herd, Weihnachtsglocken läuten im Frieden, die Waffen schweigen.

Der Autor, der damals noch als österreichischer Autor galt und sich immer als Sozialdemokrat fühlte, seinen Weg zu gehen begann, den österreichischen Weg von links unten nach rechts oben, war Johannes Mario Simmel. Doderer und Simmel – beide wollten dem „Desperatismus“ Paroli bieten, beide wagen es, überschaubar zu erzählen, beide verlagern ihre Romane in ein konkret erfahrbares Wien, beide bieten die Hoffnung als Fenster mit Aussicht an: Ein in der Beschränkung erfahrbares Glück zeigt sich an. (Dass beide trotz dieser Verwandtschaft auseinander zu halten sind, braucht nicht eigens ausgeführt zu werden.)